

# Der Begriff der Kunstkammer bei Novalis und Jean Paul

Satoshi KUWAHARA

## Einleitung

Es ist bemerkenswert, dass der Begriff der Kunstkammer zur Zeit der deutschen Romantik wieder auflebte. Denn im ausgehenden 18. Jahrhundert etablierte sich langsam eine neue Institution des Sammelns: das Museum als öffentlicher Aufklärungsraum, der im Zusammenhang mit der Entstehung der modernen Wissenschaften stand. Zur Zeit der Romantik wurde die Kunstkammer bereits als obsolet empfunden. Aber einige Dichter zu dieser Zeit griffen den Begriff der Kunstkammer dennoch bewusst auf. Was dies bedeutet, soll in diesem Aufsatz dargelegt werden. Zwei Dichter werden als exemplarische Beispiele der Rezeption behandelt: Novalis und Jean Paul. Der Schwerpunkt soll auf dem letzteren liegen.<sup>1</sup>

## 1. Ein Fragment des Novalis und ein „botanischer und englischer Garten“ als „Nachahmung des Paradieses“

Bei Novalis ist zu lesen:

In jedem System – Gedankenindividuo – das nun ein Aggregat oder Produkt – etc. seyn kann – ist Eine *Idee*, Eine Bemerkung oder mehrere *vorzüglich gediehn* und haben die andern erstickt – oder sind allein übriggeblieben. Im geistigen Nat[ur] System muß man sie nun überall zusammensuchen – jedem seinen eigenthümlichen Boden – Klima – seine bes[ondere] Pflege – seine eigenth[ümliche] *Nachbarschaft* geben – um ein *Ideen Paradies* zu bilden – dies ist das ächte System. / Das Paradies ist das Ideal des *Erdbodens*.<sup>2</sup>

Die Fragmentsammlung „*Das allgemeine Brouillon. Materialien zur Enzyklopädistik*“ hat Novalis als Materialiensammlung zur Enzyklopädistik gedacht. Sie wurde nicht als

---

<sup>1</sup> Zu Novalis siehe meine Abhandlung: „Die Idee der Kunstkammer als ein Modell für die Enzyklopädistik des Novalis“, in: *Study of the 19<sup>th</sup> Century Scholarship* Vol.7 (March 2013), S. 17 – 31.

<sup>2</sup> Novalis: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. Hrsg. von P. Kluckhohn und R. Samuel, Bd. 3: *Das Allgemeine Brouillon*, Fr. 929, S. 447. Im Folgenden werden nur die Nummern der Fragmente im Text angegeben, insofern es sich um sie im *Allgemeinen Brouillon* handelt.

Enzyklopädie zum Sammeln der Kenntnisse, sondern als ein Versuch der „Kombinatorik“ des Wissens entworfen. Sie sollte alles Wissen und alle wissenschaftliche Methodik beliebig verbinden, um auf eine schon verloren gegangene ideale Ganzheit, metaphorisch: auf ein nicht mehr und noch nicht vorhandenes ‚Paradies‘ hinzudeuten.

Dieses Fragment spricht von einem „*Ideen Paradies*“, das das „System“ ablösen solle. Dieses „*Ideen Paradies*“ scheint nicht hierarchisch, sondern als komplexes Nebeneinander der Ideen konzipiert zu sein, die, je nach Anordnung, neue Konstellationen bilden. Jeder Idee solle der eigentümliche Boden, ein eigenes Klima und besondere Pflege und Nachbarschaft gegeben werden; dieses ‚Paradies‘ wird dann das „Ideal des Erdbodens“. Das Ideenparadies ist also als Analogie des Ideals des paradiesischen Erdbodens gedacht. In der Fortsetzung des Fragments heißt es:

Merckwürdige Frage v[om] Sitz des Paradieses - (Sitz der Seele) - (Eine Kunstkammer soll in Beziehung auf die Naturkräfte etc. das seyn - was ein botanischer und englischer Garten (Nachahmung d[es] Paradieses) in Beziehung auf den Erdboden und seine Produkte ist - ein verjüngter, concentrirter - potenzirter Erdboden)

Das Paradies ist gleichsam ü[ber] d[ie] ganze Erde verstreut und daher so unkenntlich etc. geworden - Seine zerstreuten Züge sollen vereinigt - sein Skelett soll ausgefüllt werden. Regeneration des Paradieses.

Das Ideal des Erdbodens wird hier mit den Metaphern der Kunstkammer und dem Konzept des botanischen und Englischen Gartens in Zusammenhang gebracht. Diesem ‚Ideenparadies‘ liegt das Krisenbewusstsein des Novalis zugrunde: Die ideale Welt sei fragmentiert worden, Fragmente müssten gesammelt werden, um das ‚Paradies‘ wieder zu regenerieren. Charakteristisch für diesen Teil des Fragments ist, dass mit Hilfe der Metaphern der Kunstkammer und des Gartens eine Analogie zwischen dem ‚Ideenparadies‘ und ‚Erdbodenparadies‘ hergestellt wird. Es geht bei Novalis um die Entsystematisierung der Philosophie und der Wissenschaften und damit um ihre radikale Umorganisation. D. h., nach Novalis: um ihren neuen ‚Anbau‘ und ihre Pflege, so dass sie – metaphorisch gesprochen – wunderbare Frucht tragen mögen. Es gibt noch ein weiteres Fragment bei Novalis, das die Kunstkammer erwähnt:

Über das Theatralische des *Jahrmarckts* und des *Experimentirens* – Jede Glastafel ist eine Bühne – Ein Laboratorium – eine Kunstkammer ist ein Theater. (Fr. 963)

Um dieses Fragment verstehen zu können, muss man sich kurz mit der Geschichte der

Kunstkammer und ihrem Wesen beschäftigen.

## 2. Die Kunstkammer

Die Kunstkammer ist keine Einrichtung des 18. und 19. Jahrhunderts wie das Museum, sondern eine vormoderne Sammlungseinrichtung, die im 16. und 17. Jahrhundert überall in Europa anzutreffen war. Wie das moderne Museum mit dem Entstehen der modernen Wissenschaften zusammenhängt, so war die Kunstkammer ein ‚Raritätenkabinett‘, das vor der Trennung der Wissenschaften alles sammelte, sowohl Naturdinge als auch Artifizielles. Die Bedeutung von Kunst in der Bezeichnung ‚Kunstkammer‘ beschränkte sich nämlich noch nicht auf das, was durch menschliche Hand geschaffen wurde und mit dem Schönen zu tun hat, also im Gegensatz zur Natur steht. Die Kunst bedeutet hier ‚Wissen‘ über das, was sowohl das Naturhafte als auch das Artifizielle angeht. Kennzeichnend für die Kunstkammer ist, dass sie dem Prinzip des modernen Museums in Bezug auf Sammlung, Klassifikation und Schaustellung also gerade nicht folgt.

Hier sei kurz auf Samuel Quicchebergs Traktat: „Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi“ (1565), mit dem die Museologie in Deutschland begann.<sup>3</sup> Er erläutert dort, was eine Kunstkammer sein soll.

Quiccheberg zufolge hat die Kunstkammer zwei Prinzipien: Das eine Prinzip der Kunstkammer ist, dass sie erst das Ungewöhnliche und Außerordentliche der ganzen Welt und ihrer ganzen Geschichte repräsentiert. Nicht das Gesetzliche und Normale, sondern das Ungewöhnliche und Außerordentliche sollte die Schöpfungskraft der Natur und der Welt verkörpern.<sup>4</sup> Darüber hinaus sei durch die Betrachtung der Gegenstände die Welt besser und „klarer“ zu verstehen als durch gelehrte „Bücher“.<sup>5</sup> Das zweite Prinzip ist, dass die Kunstkammer mit ihrer Sammlung die ganze Welt, das ganze Universum, an einem Ort versammeln und zeigen könnte. Wer sich in der Kunstkammer aufhält, wendet seine Aufmerksamkeit von einem Ding auf ein anderes, erfasst durch seine Wahrnehmung zufällige, komplexe, sich ständig verändernde Beziehungen zwischen Dingen und eignet sich eine lebendige, dynamische Vorstellung von der Welt und dem Kosmos an. So ist für eine

---

<sup>3</sup> Roth, Harriet (Hg.): Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat „Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi“ von Samuel Quiccheberg, Berlin (Akademie Verlag) 2000.

<sup>4</sup> Siehe: Bredekamp, a. a. O. S. 70; Pomian, Krzysztof: *Collectionneurs, amateurs et curieux*, Paris (nrf)1987 a. a. O. S. 93.

<sup>5</sup> Quiccheberg formuliert an einer Stelle: „[Denn] während das [übrige] gemeinschaftliche Handwerkzeug aller Wissenschaften die Bücher sind, wird hier alles aus der Betrachtung der Bilder, der Untersuchung der Stoffe und der Ausrüstung mit Werkzeugen der ganzen Welt heraus, für die bald gliedernde Tabellen und wahrheitsgemäße Zusammenfassungen dienlich sind, zugänglicher und klarer“. A. a. O., S. 161.

Kunstkammer die Anordnung und Verbindung der Dinge von entscheidender Bedeutung. Es ist kennzeichnend für den Anbruch des neuen Zeitalters, dass auf das Anschauen mehr Wert gelegt wird, als auf das Lesen: „[D]as Betrachten eines Bildes allein beeindruckt das Gedächtnis nämlich mehr als die tägliche Lektüre vieler Seiten“.<sup>6</sup> Die „Schulung visueller Assoziations- und Denkvorgänge“ scheint hier, wie Horst Bredekamp formuliert, angestrebt zu sein.<sup>7</sup>

Quiccheberg hatte ein größeres Projekt im Auge, das den Titel „Theatrum Sapientiae“<sup>8</sup> oder „Theatrum Universum“ führen sollte, das aber wegen seines frühen Todes nicht mehr realisiert werden konnte. Quicchebergs „Theatrum Sapientiae“ will sowohl auf räumlicher als auch auf zeitlicher Ebene die Welt im Kleinen darstellen, ein Abbild des Makrokosmos im Mikrokosmos. Es ist bezeichnend, dass von der Kunstkammer als Theater, das den Makrokosmos verkörpert, die Rede ist. Die Bezeichnung der Kunstkammer als Theater stammt von der Schrift „L’Idea del Teatro“ (1550) von Giulio Camillo (gegen 1480 – 1544). Viele Kunstkammern nehmen diese Bezeichnung in der Folge für sich in Anspruch, weil sie dem (pädagogischen) Zweck der Kunstkammer, dem Publikum die Welt im Kleinen zur Darstellung zu bringen, vortrefflich entspricht: Die Kunstkammer ist die Bühne, auf der dem Zuschauer die Welt mit all ihren Wundern und Raritäten vorgeführt wurde.

Was die Kunstkammer als Theater anbelangt, so trifft Novalis ins Schwarze mit seinem Fragment 963: „Über das Theatralische des *Jahrmarckts* und des *Experimentirens* – Jede Glastafel ist eine Bühne – Ein Laboratorium – eine Kunstkammer ist ein Theater.“ Er verstand die Idee der Kunstkammer im Zusammenhang mit einem Zeitalter, in dem die moderne Institution des Sammelns, nämlich das Museum, entsteht. Novalis wollte die grundlegende Ganzheitsidee der Kunstkammer auch für das moderne Museum geltend machen.

### 3. Jean Paul: „Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal. Eine Art Idylle.“ (1793)

Der Gegensatz zwischen der Fragmentarisierung der Welt, in der ihre Einheit als verloren empfunden wird, und der ‚zweiten Welt‘, in der die unendliche ‚Natur‘ als Paradies erscheint, ist auch für Jean Pauls ersten, unvollendet gebliebenen Roman „Die unsichtbare Loge“ (1792) kennzeichnend, als dessen Anhang „Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal. Eine Art Idylle“ veröffentlicht wird. Die Hauptfiguren des Romans – Ottomar, Gustav, Beata und Dr. Fenk – leiden unter der aus den Fugen gegangenen Welt. Sie werden als

---

<sup>6</sup> A. a. O., S. 139.

<sup>7</sup> Bredekamp, Horst: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin (Verlag Klaus Wagenbach) 1993, S. 102.

<sup>8</sup> Roth, S. 227.

die „*hohe(n)* oder Festtagmenschen“ bezeichnet, die sich durch die „Erhebung über die Erde, das Gefühl der Geringfügigkeit alles irdischen Tuns und der Unförmlichkeit zwischen unserem Herzen und unserem Orte“ auszeichnen.<sup>9</sup>

Was nun die Kunstkammer betrifft, so wird im Roman das Sammeln als manieristische Praxis betrieben. Das „Herbarium vivum“ besteht aus „zwei lange(n) Folianten“ von Dr. Fenk, einer Hauptfigur des Romans, der für das Publikum „die Pistellen, die Stigmen, die Antheren eines jeden Gewächses“ genau durchgeht und es durchaus ermüdet, so dass „alle Gesichter brannten, alle Rücken brühten sich, alle Fußzehen zuckten.“<sup>10</sup> Von einem „Münzkabinett“,<sup>11</sup> einem „Anatomier-Zimmer“,<sup>12</sup> „Lesekabinett“,<sup>13</sup> „Bücherzimmer“<sup>14</sup> oder „Bilderkabinett“<sup>15</sup> ist die Rede. Ein „Menschen-Naturforscher“ stellt sogar „ein Herbarium vivum, eine Flora“ vom Fürsten bis zum Erzähler her, indem der „Naturforscher“ alle Menschenarten, „Exemplare“ genannt,<sup>16</sup> „in Kupfer stechen“ lässt.<sup>17</sup> Auch der Garten, der, das wurde oben gezeigt, in so enger Verbindung mit der Kunstkammer steht, findet seinen Weg in Jean Pauls Roman.<sup>18</sup>

Typisch für die Kunstkammer ist, dass die Sammlungen nicht strukturiert miteinander verknüpft, sondern unabhängig voneinander exponiert werden. Sie deuten nicht auf ein ‚Paradies‘ der Ganzheit hin, sondern spiegeln die Zersplitterung der Welt wider. Die Kunstkammer im Roman ist eine „geborne Ruine“, die aus lauter Fragmenten besteht – ein Gedanke, der vom Erzähler auf den gesamten Roman übertragen wird.

Jean Paul hängt die humoristische Erzählung vom Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal ans Ende des Romans „Die unsichtbare Loge“ an. Man könnte vermuten, Jean Paul wolle ein Gegengewicht zum Roman geben. In dieser Erzählung werden die Kindheit, Liebe, Heirat und Sterbeszene des Schulmeisterlein Wutz’ erzählt. In seiner Kindheit lässt er sich einige „Pffiffe“ einfallen, um die unbarmherzige Schulzeit zu überstehen. In seiner Schule – der unerbittlichen „Kreuzschule“ – freut er sich „vor dem Aufstehen (...) auf das Frühstück, den ganzen Vormittag aufs Mittagessen, zur Vesperzeit aufs Vesperbrot und abends aufs Nachtbrot“. Sein zweiter „Pffiff“, um jeden Morgen „fröhlich“ aufzuwachen, ist es, immer „vom Tage vorher etwas Angenehmes für den Morgen auf(zuheben), entweder gebackne Klöße oder ebensoviel äußerst

---

<sup>9</sup> Jean Paul: Sämtliche Werke, Abteilung 1, 1.Bd., München (Carl Hanser Verlag) hrsg. von Norbert Miller, 1989, Bd. 1, S. 221.

<sup>10</sup> A. a. O., S. 97.

<sup>11</sup> A. a. O., S. 152.

<sup>12</sup> A. a. O., S. 215.

<sup>13</sup> A. a. O., S. 249.

<sup>14</sup> A. a. O., S. 249.

<sup>15</sup> A. a. O., S. 249.

<sup>16</sup> A. a. O., S.208.

<sup>17</sup> A. a. O., S.170.

<sup>18</sup> A. a. O., S. 198f. Es ist Folgendes zu lesen: „Hinter dem zweiten Rücken des Schlosses fing sich der englische Garten mit einem französischen an, den die Fürstin stehen lassen, um den Kontrast zu benützen oder um den zu vermeiden, in welchem sich ein brillanterter Gala-Palast neben die patriarchalische Natur im Schäferkleide postiert.“

gefährliche Blätter aus dem Robinson, der ihm lieber war als Homer – oder auch junge Vögel oder junge Pflanzen, an denen er am Morgen nachzusehen hatte, wie nachts Federn und Blätter gewachsen“.<sup>19</sup> Weil er bitter arm ist, kann Wutz sich nur ein einziges Buch beschaffen, nämlich den „Meßkatalog“: Nach den Titeln im Katalog schreibt er eine „ganze Bibliothek“ selbst, von „Die Leiden des jungen Werther“ Goethes bis zu den „Reisebeschreibungen“ James Cooks.<sup>20</sup> Für Wutz bedeutet das Sammeln also nichts anderes als eigenes schriftstellerisches Schaffen.

Neben der Bibliothek hat Wutz eine richtige Kammer eingerichtet:

Auf dem Deckbette lag eine grüntafte Kinderhaube, wovon das eine Band abgerissen war, eine mit abgegriffnen Goldfitterchen überpichte Kinderpeitsche, ein Fingerring von Zinn, eine Schachtel mit Zwerg-Büchelchen in 128-Format, eine Wanduhr, ein beschmutztes Schreibbuch und ein Finkenloben fingerlang. Es waren die Rudera und Spätlinge seiner verspielten Kindheit. **Die Kammer** (Herv. S. K.) dieser seiner *griechischen Altertümer* war von jeher unter der Treppe gewesen – denn in einem Haus, das der Blumenkübel und Treibkasten eines einzigen Stammbaums ist, bleiben die Sachen jahrfunfziglang in ihrer Stelle ungerückt – ; und da es von seiner Kindheit an ein Reichsgrundgesetz bei ihm war, alle seine Spielwaren in geschichtlicher Ordnung aufzuheben, und da kein Mensch das ganze Jahr unter die Treppe guckte als er: so konnt' er noch am Rüsttage vor seinem Todestage diese Urnenkrüge eines schon gestorbenen Lebens um sich stellen und sich zurückfreuen, da er sich nicht mehr vorauszufreuen vermochte. (...)

Wutz sagte und bog den Kopf gegen das Bücherbrett hin: „Wenn ich mich an meinen ernsthaften Werken matt gelesen und korrigiert: so schau' ich stundenlang diese Schnurrpfeifereien an, und das wird hoffentlich einem Bücherschreiber keine Schande sein.“<sup>21</sup>

Ein Bick in die „Kindheit-Antiken-Stiftshütte unter der finstern Treppe“ lässt in Wutz die „Strahlen der auferstehenden Kindheit“ aufleben, wie die „des gemalten Jesuskindes (...) im Stall“ in „La Notte“, einem Gemälde Correggios.<sup>22</sup> Der Blick in seine Kammer aktiviert die „mémoire involontaire“ in Wutz, von der später auch Marcel Proust spricht. Die Einbildungs- und Schöpfungskraft Wutz' verwandelt Monatskupfer seines alten Kalenders in ein „Bilderkabinett“:

---

<sup>19</sup> A. a. O., S. 430f.

<sup>20</sup> A. a. O., S. 425ff.

<sup>21</sup> A. a. O., S. 455f.

<sup>22</sup> A. a. O., S. 455.

Es ist leicht begreiflich, daß seine größte Krankenlabung ein alter Kalender war und die abscheulichen 12 Monatkupfer desselben. In jedem Monat des Jahrs machte er sich, ohne vor einem Galerieinspektor den Hut abzunehmen oder an ein **Bilderkabinett** (Herv. S. K.) zu klopfen, mehr malerische und artistische Lust als andre Deutsche, die abnehmen und anklopfen. Er durchwanderte nämlich die 11 Monat-Vignetten – die des Monats, worin er wanderte, ließ er weg – und phantasierte in die Holzschnitt-Auftritte alles hinein, was er und sie nötig hatten. Es mußte ihn freilich in gesunden und in kranken Tagen letzen, wenn er im Jenner-Winterstück auf dem abgerupften schwarzen Baum herumstieg und sich (mit der Phantasie) unter den an der Erde aufdrückenden Wolkenhimmel stellte, der über den Winterschlaf der Wiesen und Felder wie ein Betthimmel sich hinüberkrümmte. – Der ganze Junius zog sich mit seinen langen Tagen und langen Gräsern um ihn herum, wenn er seine Einbildung den Junius-Landschat-Holzschnitt ausbrüten ließ, auf welchem kleine Kreuzchen, die nichts als Vögel sein sollten, durch das graue Druckpapier flogen und auf dem der Holzschneider das fette Laubwerk zu Blättergerippen mazerierte.<sup>23</sup>

Was ist aber nun eigentlich die Geschichte des Schulmeisterlein Wutz', von dem humoristisch wie sarkastisch erzählt wird, dass er in „dieser rüdigen (Welt)“<sup>24</sup> „fröhlicher wie wir alle“<sup>25</sup> lebt? Warum wird diese Geschichte von Wutz dem Roman beigelegt? Um diese Frage beantworten zu können, muss man auf den Untertitel des Textes, nämlich „eine Art Idylle“ achtgeben. In der „Vorschule der Ästhetik“ (1804) definiert Jean Paul die Idylle als „epische Darstellung des *Vollglücks* in der *Beschränkung*“.<sup>26</sup> Das dargestellte Vollglück sei immer ein „Widerschein“ des „früheren kindlichen“ Menschen, der dem dargestellten „Vollglück“ dann die „Zauber“ seiner „Erinnerung“ und seiner „höheren poetischen Ansicht“ leihe.<sup>27</sup> Wir können diese Definition durch die Abhandlung Friedrich Schillers „Über Naive und Sentimentalische Dichtung“ ergänzen. Schiller sieht die Dichtung als ein Ringen des Dichters um die verlorene Einheit mit der Natur. Der Titel bringt die Begriffe ‚naiv‘ und ‚sentimentalisch‘ in einen Zusammenhang. ‚Naiv‘ beschreibt eine Übereinstimmung von Mensch und Natur, die mit dem antiken Griechenland in Verbindung gebracht wird und in der Moderne dem Genie vorbehalten ist, während ‚sentimentalisch‘ sich direkt auf die Moderne bezieht, die aus der Idee der verlorenen Natur die Aufgabe von Kunst / Kultur definiert:

---

<sup>23</sup> A. a. O., S. 458.

<sup>24</sup> A. a. O., S. 454.

<sup>25</sup> A. a. O., S. 462.

<sup>26</sup> Jean Paul, Bd.5, S. 258.

<sup>27</sup> A. a. O., S. 260.

Solange wir bloße Naturkinder waren, waren wir glücklich und vollkommen; wir sind frey geworden und haben beydes verloren. Daraus entspringt eine doppelte und sehr ungleiche Sehnsucht nach der Natur; eine Sehnsucht nach ihrer *Glückseligkeit*, eine Sehnsucht nach ihrer *Vollkommenheit*.<sup>28</sup>

Im Begriff des ‚Sentimentalischen‘ sind der Stolz der Moderne und zugleich die wehmütige Sehnsucht nach der Natur enthalten. Die Aufgabe der Moderne ist, Schiller zufolge, nicht, zur Natur zurückzukehren, sondern sich der einmal verlorenen Natur „auf dem Wege der Vernunft und der Freyheit“<sup>29</sup> in der Idee zu nähern. Schiller unterteilt die sentimentalische Dichtung, die eigentlich die moderne Literatur darstellt, im Anschluss in ‚satirische‘, ‚elegische‘ und ‚idyllische‘ Dichtung. Satirisch wird die Dichtung, wenn sie „die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale (...) zu [ihr]em Gegenstand macht“.<sup>30</sup> Elegisch wird die Dichtung, wenn der Widerspruch zwischen Natur und Kunst, Ideal und Wirklichkeit so groß wird, „daß die Darstellung des ersten überwiegt und das Wohlgefallen an demselben herrschende Empfindung“ wird.<sup>31</sup> ‚Idyllisch‘ wird die Dichtung, wenn „*aller Gegensatz der Wirklichkeit mit dem Ideale*, der den Stoff zu der satyrischen und elegischen Dichtung hergegeben hatte, vollkommen aufgehoben sey“<sup>32</sup>, wenn der Dichter „den Menschen im Stand der Unschuld, d.h. in einem Zustand der Harmonie und des Friedens mit sich selbst und von außen“ darstellt.<sup>33</sup>

Wenn die Kunstkammer des Schulmeisterlein Wutz’ auch nur aus „Schnurrpfeifereien“ besteht, so sind es doch die kostbaren Gegenstände, die Wutz an seine Kindheit als Paradies erinnern. Es sind die „Rudera und Spätlinge seiner verspielten Kindheit“, auf die er sich noch in seinem Sterbebett „zurückfreuen“ kann. Sie verkörpern die Unschuld seiner Kindheit. Schiller stellt eine Analogie zwischen der Menschheitsgeschichte und der Lebensgeschichte eines Menschen her: „Alle Völker, die eine Geschichte haben, haben ein Paradies, einen Stand der Unschuld, ein goldnes Alter; ja, jeder einzelne Mensch hat sein Paradies, sein goldnes Alter, dessen er sich, je nachdem er mehr oder weniger Poetisches in seiner Natur hat, mit mehr oder weniger Begeisterung erinnert.“<sup>34</sup> Jean Paul erzählt von Wutz, „dass deine [seine] äußere und deine [seine] innere Welt sich wie Muschelschalen aneinander löten und dich [ihn] als Schaltier

---

<sup>28</sup> Schillers Werke Nationalausgabe, Bd.20, Weimar 1962, S.427f. An anderer Stelle heißt es folgendermaßen: „Der Dichter (...) ist entweder Natur, oder er wird sie suchen. Jenes macht den naiven, dieses den sentimentalischen Dichter“. S.436.

<sup>29</sup> A. a. O., S. 414.

<sup>30</sup> A. a. O., S. 442.

<sup>31</sup> A. a. O., S. 448.

<sup>32</sup> A. a. O., S. 472.

<sup>33</sup> A. a. O., S. 467.

<sup>34</sup> A. a. O., S. 468.



einfasst“.<sup>35</sup> Später weist auch Christian Morgenstern auf die Einbildungs- und Schaffungskraft der Kinder hin, die Wutz verkörpert.

In jedem Menschen ist ein Kind verborgen, das heißt Bildnerlust – und will als liebstes Spiel- und Ernst-Zeug nicht das bis auf die letzte Raa nachgeahmte Miniaturschiff, sondern die halbe Walnußschale mit der Vogelfeder [als] Segelmast und dem Kieselstein als Kapitän.<sup>36</sup>

Die Kunstkammer Wutz' besteht nur aus den „Rudera und Spätlinge[n] seiner verspielten Kindheit“. Ist die Vogelfeder in Wirklichkeit auch nicht mehr als eine Vogelfeder, so ist sie für einen Erwachsenen, der damit gespielt hat, tatsächlich ein Segelmast, der ihn über Stürme und weite Meere ins unbekannte Land trieb und treibt. Sie stellt nichts anderes als reine Freude seiner Kindheit dar. Wenn die gesammelten Gegenstände bei Jean Paul in einen Zusammenhang mit der Kindheit gebracht werden, so gewinnt Wutz' Kunstkammer eine erstaunliche Bedeutung: Ein Blick in die Kunstkammer, die durch die Einbildungs- und Bildnerlust der Kinder erbaut wird, lässt einen Erwachsenen, wie in Kinderträumen, räumlich über die Erde schweben und versetzt ihn zugleich, mittels der Kindheitserfahrung zurück, in das ‚Paradies‘, wo er nichts anderes als „Sphärenmusik“<sup>37</sup>, die Harmonie des Universums hört. Der Erwachsene erfährt also die rauschhaften Freuden der Kindheit erneut. Das ist die Kraft des Sym-pathos derjenigen, die sich um den Verlust des Paradieses verstehen.

Man könnte annehmen, dass Jean Paul die idyllisch-humorvolle Wutz-Geschichte dem satirisch-elegischen Romanteil entgegenstellen wollte, um ein Gegengewicht zu schaffen. Aber das ist nicht in Erfüllung gegangen. Denn die berühmt gewordene Geschichte vom Schulmeisterlein Wutz sollte vom Roman getrennt separat gelesen werden. Vergessen darf man auch nicht, dass es die Absicht Jean Pauls war, in „dieser rüdischen Welt“ einen Raum für sich zu bewahren, wo „hohe und Festtagsmenschen“ sich entwickeln könnten, selbst wenn dieser Raum nur in der Phantasie möglich ist.

## Schluss

Die zwei Typen der Kunstkammer, die dieser Aufsatz anhand von Novalis und Jean Paul zeigen konnte, sind keineswegs bloß überholte Artefakte der Vergangenheit. In den 80er und

---

<sup>35</sup> Jean Paul, Bd. 1, A. a. O., S. 435.

<sup>36</sup> Christian Morgenstern: Werke und Briefe. Bd. III. Humoristische Lyrik, hg. Von Maurice Cureau, Stuttgart 1990, S. 625.

<sup>37</sup> Jean Paul, Bd. 1, A. a. O., S. 435.

90er Jahren des vergangenen Jahrhunderts erfuhr der Begriff der Kunstkammer im Zusammenhang mit der Umorientierung der Wissenschaften im digitalen Zeitalter eine Wiedergeburt. Grundlegende Fragen konnten und können nämlich auch heute nicht von einzelnen Wissenschaften allein geklärt werden. Mit dem Aufkommen interdisziplinärer Forschungsgruppen rückte auch der Begriff der Kunstkammer wieder ins Zentrum des Forschungsinteresses. Will man Mikrokosmos und Makrokosmos in Verbindung bringen, um sich ein ganzheitliches Weltbild zu machen, ist es unabdingbar, wieder zu einem ganzheitlichen Verständnis von Wissenschaft zu finden und nicht nur immer weitergehende Spezialisierungen zu verfolgen.<sup>38</sup>

Eine Kunstkammer, die nach der Konzeption Novalis' funktioniert, wird gerade in Berlin in Angriff genommen. Das Humboldt-Forum macht es sich zur Aufgabe, ein Netzwerk des Wissens über Berlin zu spannen, in dem sich Forscher und Interessierte digital und analog miteinander vernetzen können.

Aber nicht nur Novalis kann zur Inspiration dienen. Als anderes Beispiel wäre hier der Roman „Das Museum der Unschuld“ von Orhan Pamuk heranzuziehen. Der Autor konzipiert hier, entgegen dem Titel, nicht etwa ein modernes Spezial-Museum, sondern vielmehr eine Kunstkammer à la Jean Paul.<sup>39</sup> Die grundlegende Idee, die hinter dieser Kunstkammer steht, ist jedoch nicht, wie bei Jean Paul, die Kindheit. An ihre Stelle tritt die Liebe. Kemal, die Hauptfigur des Romans, verliebt sich während der Verlobung mit einer anderen Frau in eine seiner Cousinen, Füsün. Die Verlobung wird aufgelöst. Dennoch bleibt das Liebesglück zwischen Kemal und Füsün aus. Lange Zeit kann Kemal die Geliebte gar nicht finden. Schließlich aber trifft er sie im Haus ihrer Eltern wieder; sie trägt den Ring eines Anderen am Finger. Kemal nistet sich bei der Familie der verlorenen Angebeteten ein und beginnt zu sammeln: Kleine Gegenstände, die zu Füsüns Leben gehören, „reißt“ der Liebestolle „an sich“;<sup>40</sup> insgesamt 4213 Zigaretten, die noch die Spuren von Füsüns Lippenstift am Filter tragen, zählt er letztlich zu seinem Besitz. Dann stirbt Füsün bei einem Autounfall, und Kemal errichtet ihr im Haus der Eltern das titelgebende „Museum der Unschuld“. Für keinen außer ihm haben die Gegenstände, die er ausstellt, an sich selbst eine Bedeutung. Aus den Exponaten heraus konstituiert sich trotzdem das Bild verlorener, unschuldiger Liebe.<sup>41</sup> Der Mikrokosmos weist auf

---

<sup>38</sup> Siehe: Bredekamp, Horst: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte u.a.

<sup>39</sup> Ab ca. 1980 erschienen literarische Werke, in denen es sich um das Sammeln handelt: „Un Cabinet d'amateur“ von Georges Perec (1979), „The Barnum Museum“ von Steven Millhauser, (1990), „Mr. Wilson's Cabinet of Wonder“ von Lawrence Weschler (1995) usw. Dieses Phänomen hat es sicherlich mit dem Interesse an der Kunstkammer zu tun.

<sup>40</sup> Orhan Pamuk: Das Museum der Unschuld, 2. Aufl. Frankfurt a. M. (Fischer Verlag) 2016, S. 404. Dort heißt es: „stehlen“ wäre das falsche Wort“.

<sup>41</sup> Ein anderes Paradies stellt der Sinn für Wunderbares (Wunderkammer) dar, wie es Lawrence Weschler in „Mr. Wilson's Cabinet of Wonder“ tut. Diese Richtung nähert sich der Kunstkammer nach Novalis.

den Makrokosmos, der Lippenstift auf die Liebe. Die Unschuld der erzählten Liebe Kemals bewegt den Leser und lässt diesen in Kemal einfühlen. Wie bei Jean Paul entsteht aus den Exponaten heraus die Assoziation des Paradiesischen.

Bis heute wird das Konzept der Kunstkammer also rezipiert, reflektiert und transformiert; es behält so, sowohl in dem Verständnis Jean Pauls als auch Novalis', seine Bedeutung.

---

◇

## ノヴァーリスとジャン・パウルにおけるクンストカマー概念について

桑原 聡

クンストカマーは、ルネサンス、バロックの時代にヨーロッパ各地で流行した蒐集キャビネットである。それは、近代科学の影響のもと成立した18世紀末のミュージアムとともに忘れ去られた。従来クンストカマーは（近代科学的）分類の存在しない雑多なコレクションと理解されていたが、1980年代頃から学問史における知の変容を解明する研究によってそれが蒐集物の無限の組み合わせを観る者に可能にすることによって宇宙を再現し全体知を目指すコレクションであり、その背後にはマクロコスモスとミクロコスモスの照応関係というピュタゴラスに由来する「前近代的」考え方と、G. ブルーノ以後の、宇宙の無限という「近代的」思想が混交していたことが判っている。

ところで18世紀末、ちょうどミュージアムがクンストカマーに取って代わる頃、ドイツにおいてクンストカマーが意識的に取り上げられていた事実には今まで注目されてこなかった。本論放ではノヴァーリスとジャン・パウルに現れるクンストカマー受容を分析し、それが断片化する世界の中において「楽園」を表徴するものとして理解されていたことを明らかにする。同時にクンストカマー受容に二つの型があったことを示す。

ノヴァーリスは1798年秋から99年春にかけて記された「一般草稿 — 百科全書学のための資料集 —」929番の断片において「体系」に替わる「真の体系」としての「理念の楽園 Ideen Paradies」について語る。それは一点を頂上に頂くピラミッド型ではなく、すべての「理念」が共存するものとして表象されているように思われる。興味深いことにそれは植物の比喩をもって語られている。一つ一つの理念に「それ独自の土壌」を、「気候」、「手入れ」、「隣人」を与える必要があると言い、「楽園は大地の理想である」と述べる。この「理念の楽園」はこうして地上の楽園のアナロジーと考えられるのである。ノヴァーリスはクンストカマー概念を宇宙の全体性を再現する理念と理解している。

ジャン・パウルは、『見えないロッジ』（1792）とその付録として書き加えられた「アウエン

タールでご満悦だった学校の先生マリア・ヴッツの生涯」でクンストカマーに触れている。現実の世界を支配している不調和＝世界の断片化と、「楽園」としての無限なる「自然」が顕現する「第二の世界」の対立はジャン・パウルの、未完に終わった、処女長編小説である『見えないロッジ』においても顕著である。

『見えないロッジ』においてクンストカマーが世界の断片化の象徴として描かれるのに対して、「ヴッツ」ではそれは、「彼の遊んで過ごした幼年時代の破片でありなれの果て」から成り立っているものの彼の幼年時代の「楽園」を想起させる貴重なものとして描かれている。この作品には「一種の牧歌」という副題が与えられている。シラーの定義によれば『見えないロッジ』の「悲歌」「風刺」調に対して「ヴッツ」の「牧歌」調はまさに失われた「幼年時代」＝「楽園」を示すものである。

こうして18世紀末に現れたクンストカマー受容の二つの型は、楽園喪失の時代にあって全体性の回復としての楽園を未来に向かって指し示すクンストカマー（ノヴァーリス）と失われた楽園を想起させるクンストカマー（ジャン・パウル）の二つの方向を示している。

クンストカマーのこの二つの型は現代においても受け継がれており、一つは「フンボルト・フォーラム」において、またもう一つはオルハン・パムクの『無垢の博物館』においてクンストカマー概念の可能性が追求されているのである。